



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

**A Voice of Her Own? Weibliche Stimmefekte bei George Du Maurier,
George Bernard Shaw und Isak Dinesen**

Straumann, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-56434>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Straumann, Barbara (2011). A Voice of Her Own? Weibliche Stimmefekte bei George Du Maurier, George Bernard Shaw und Isak Dinesen. In: Brandt, Sabina; Butte, Maren. Bild und Stimme. München: Wilhelm Fink, 239-255.

A Voice of Her Own? Weibliche Stimmefeffekte bei George Du Maurier, George Bernard Shaw und Isak Dinesen

Barbara Straumann

Bildkörper und Stimme

Im Mittelpunkt des 1913 uraufgeführten Bühnenklassikers *Pygmalion* von George Bernard Shaw steht das sprach- und stimmliche Make-over der Blumenverkäuferin Eliza Doolittle. Im ersten Akt des Stücks stößt Professor Henry Higgins im Blumen-, Obst- und Gemüsemarkt Covent Garden auf die junge Frau und beginnt, ihren für die Unterschicht des Londoner East Ends typischen Cockney-Akzent phonetisch zu transkribieren. Trotz seiner snobistisch herablassenden Haltung entschließt sich die am sozialen Aufstieg interessierte Blumenverkäuferin daraufhin, bei Higgins Unterricht zu nehmen. Der Professor seinerseits geht mit seinem Freund Colonel Pickering die Wette ein, dass er im Stande sei, Elizas Akzent zum Verschwinden zu bringen und sie als angebliche Herzogin in die High Society einzuführen. Mit diesem Projekt seines modernen Pygmalions präsentiert Shaw eine brisante Umschrift des antiken Mythos, wie wir ihn aus Ovids *Metamorphosen* kennen.¹ Der Junggeselle und Bildhauer Pygmalion erschafft sich dort eine ideale Frau in Form einer Statue und verliebt sich umgehend in seine eigene Schöpfung. Er betrachtet, küsst, berührt und beschenkt die elfenbeinerne Figur, und auf seine inständige Bitte hin erweckt Venus sein Kunstwerk zum Leben.

Der sowohl erotisierte als auch animierte Bildkörper Galateas stellt die Materialisierung seines sexuellen und schöpferischen Begehrens dar. Die Frau erscheint buchstäblich als die reine Projektion des männlichen Künstlerprotagonisten, wobei die Frage nach ihrer Subjektivität ausgeblendet wird zugunsten seines künstlerischen Selbstausdrucks.

Wie bei Pygmalion im antiken Kunstmythos kann man auch bei Higgins in Shaws Theaterstück von einer Selbstprojektion sprechen: Statt den wesentlichen Anteil, den Eliza an ihrer Neuentdeckung hat, anzuerkennen, betrachtet er die eingegangene Wette als Möglichkeit, sein Wissen und Können unter Beweis zu stellen. Im Unterschied zum bildenden Künstler modelliert der Phonetiker bezeichnenderweise nicht den Bildkörper, sondern die Aussprache der Frau. »[Y]ou have no idea«, erklärt er an einer Stelle, »how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her.«² Zwar ist Higgins ein gewiefter »Leser« der kleinen phonetischen Unterschiede, die es ihm erlauben, Individuen aufgrund ihrer Aussprache in der sozialen Geographie der britischen Klassengesellschaft präzise zu verorten. Doch was er im Unterschied zu den anderen Figuren im Stück nicht bemerkt, ist die *Stimme* Elizas, die Shaw als Chiffre für ihre eigenständige Persönlichkeit einsetzt, beziehungsweise gestaltet.

Nach dem erfolgreichen Abschluss des Experiments – Eliza wird an einem Botschaftsempfang für eine Prinzessin gehalten – feiert sich Higgins als Sieger der Wette. Doch im Unterschied zu Pygmalions Statue, die auch nach ihrer Belebung nie spricht, erhebt Eliza Einspruch. Sie weist Higgins auf die Tatsache hin, dass er seinen vermeintlichen Erfolg zu einem wesentlichen Teil ihrer Leistung verdankt. Auch stellt sie fest, dass sie zwar seine Wette gewonnen habe, aber als Person keine Rolle zu spielen scheine. Nachdem sie versucht hat, sich mit dieser Konfrontation Gehör zu verschaffen, verlässt sie Higgins. Am Schluss des Stücks gesteht dieser, dass er ihre Stimme und Erscheinung vermisste. Zwar hat er während Monaten die Aussprache seiner Galatea geformt, doch erst als er sich selbst überlassen ist, scheint er die *Stimme*, die Eliza als Subjekt mit den ihr eigenen Vorstellungen und Fantasien hat (und ist), zum ersten Mal wahrzunehmen. Sie hingegen insistiert: »I notice that you dont [sic] notice me.«³ Tatsächlich bleibt die Frage, ob Higgins realisiert, dass sein Projekt eigentlich auf eine *Verneinung* ihrer Stimme abzielte, bis zuletzt offen.

Shaws *Pygmalion* entstand nicht zufällig während einer wichtigen Phase in der Geschichte des Kampfs um das Frauenstimmrecht

in Großbritannien – ein politisches Anliegen, dem der Autor viel Sympathie entgegenbrachte. Ähnlich wie die Suffragetten, die in der Öffentlichkeit zuweilen lautstark in Erscheinung traten, um ihrer Forderung nach einer politischen Stimme Ausdruck zu verleihen, erhebt auch Eliza ihre konkrete Stimme, damit ihre *Stimme* Anerkennung finden möge. Dabei machen Shaws Stück und seine Figur der lautstarken Eliza Doolittle deutlich, dass es bei einer Diskussion zu Weiblichkeit und Stimme nicht allein um den konkret hörbaren Klang (und schon gar nicht um dessen Reduktion auf phonetisch distinktive Merkmale), sondern immer auch um Stimme in einem politisch-metaphorischen Sinn geht. Eine Stimme zu haben ist nicht gleichbedeutend damit, eine eigene Stimme zu haben. Entscheidend ist die Frage, ob die betreffende Frau für sich selbst sprechen kann oder ob jemand anderes für sich spricht. Findet ihre singuläre Stimme Gehör oder wird sie von einer anderen Stimme absorbiert und für deren Interessen vereinnahmt?⁴

Diese Fragen spielen auch in George Du Mauriers Roman *Trilby* (1894) und Isak Dinesens Erzählung *The Dreamers* (1934) eine zentrale Rolle. Wie ich in meinem Beitrag aufzeige, konstruieren der spätviktorianische Romancier und die moderne Geschichtenerzählerin die weibliche Stimme auf sehr unterschiedliche Weise. Gleichzeitig beschäftigen sie sich je mit einer Sängerinnenstimme und beziehen sich dabei auf dieselbe kulturelle Tradition. Während Frauen in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts kaum eine Stimme in der politischen Öffentlichkeit hatten, lässt sich ausgerechnet ab dieser Periode eine regelrechte Faszination für die im Theater öffentlich auftretende weibliche Stimme beobachten. Auf der Opernbühne beginnen Sängerinnen mit besonders großer Hingabe und Leidenschaft zu singen. In der romantischen Oper beispielsweise gilt der Sopran als die musikalisch privilegierte Stimme überhaupt. Auch in der Literatur treten beginnend mit den Musik- und Künstlererzählungen der Romantik auffallend viele Sängerinnen und Schauspielerinnen auf.⁵ Dabei stellt sich allerdings die Frage, inwiefern die buchstäbliche Stimme dieser Performer-Figuren mit einer Stimme im übertragenen Sinn korreliert. Bedeutet die stimmliche Präsenz der jeweiligen Sängerin, dass sie eine eigene Stimme hat? Wird sie von anderen Charakteren vereinnahmt, so dass ihre Stimme – analog zum Bildkörper Galateas, der das Begehren Pygmalions abbildet, – zu einem akustischen Spiegel wird?⁶ Oder bringt die Stimme möglicherweise eine Unverfügbarkeit ins Spiel und wenn ja, wie wird diese im literarischen Erzähltext markiert?

Die Stimme als erzählerischer special effect

Die Stimme stellt, wie oft betont, ein paradoxes Schwellenphänomen dar.⁷ Traditionell wird sie gern als unverwechselbare Signatur des Individuums und somit als Merkmal seiner Singularität verstanden. Schließlich ist das Timbre jeder Stimme einmalig und einzigartig. Gleichzeitig oszilliert die Stimme zwischen Selbst und Anderem, zwischen Individuum und Kollektiv: Die Stimme ist nie ganz bei sich, nie ganz die eigene und konstituiert sich dialogisch, da sie sich immer an einen Anderen richtet und auf Anerkennung angewiesen ist. So markiert sie die Einbettung des Subjekts in eine kulturelle Gemeinschaft, da in ihr andere Stimmen, Texte und Spuren mitschwingen. Tatsächlich definieren sich Subjekte unter anderem auch durch den Umstand, dass sie von der Sprache, Kultur und Geschichte ›gesprochen‹ werden. Zudem verweist uns die Stimme auf Aspekte, die über die verbale Sprache hinausgehen. Mladen Dolan etwa spricht von einem stimmlichen Überschuss jenseits von semantischem Gehalt.⁸ Im Unterschied zu Jacques Derrida, der in seiner wohlbekannten Kritik der phonozentrischen, abendländischen Metaphysik die Stimme als Inbegriff von Transparenz und Selbstpräsenz betrachtet⁹, ist sie für Dolan in ihrem Überschuss sehr viel uneindeutiger und verstörender. Die Stimme kann uns zwar (sowohl als Sprechende wie auch als Hörende) in unserer Identität auf narzisstische Weise bestärken. Doch sie verweist uns zugleich auf eine Dimension jenseits aller symbolischen und imaginären Codes. Die Stimme ist sowohl einzigartig vertraut als auch radikal fremd.

Doch wie lässt sich über die Stimme in literarischen Erzähltexten sprechen? Mladen Dolans Konzeptualisierung der Stimme ist offenkundig keine Texttheorie. Auch gibt es in Erzähltexten keine konkret hörbaren Stimmen.¹⁰ Obwohl die Stimme dem Texttyp, um den es mir in den folgenden Lektüren geht, fremd ist, können wir uns fragen, ob Erzähltexte virtuell erzeugen, was sich ihnen medial entzieht. Wie produziert Erzählliteratur *Stimme* als einen ästhetischen *special effect*? Ähnlich wie konkrete Stimmen, die in sich vielschichtig sind, da sie von verschiedenen Färbungen, Affekten, Stimmungen und Intonationen durchwirkt werden, verweisen uns Textstimmen auf einen Überschuss, nämlich in Form der komplexen Vielstimmigkeit, die sie in einen Text einführen. Der russische Kultursemiotiker Mikhail Bakhtin spricht von der Dialogizität des Romans.¹¹ Wie er betont, bildet der Erzähltext eine Arena für verschiedene Stimmen. Die diversen Figuren, der Erzähler und die implizite Autorinstanz eines Texts können für unterschiedliche soziale

Positionen, Perspektiven und Akzente stehen, beziehungsweise sprechen. Der Sonderstatus, welcher der Erzählliteratur als Genre zukommt, liegt in dem Umstand begründet, dass sie verschiedene Stimmen miteinander konfrontiert und dabei eine Vielstimmigkeit, wenn nicht gar einen ideologischen Widerstreit produziert.

Mit meinem Vorschlag, die Stimme in der Erzählliteratur als ästhetischen Effekt zu beschreiben, knüpfe ich zudem an Shoshana Felmans Vorstellung eines Leseeffekts an. Wie die Literaturwissenschaftlerin Felman betont, liegt der Effekt eines Texts nicht allein in seinem Thema, sondern ebenso in der Art und Weise, wie er uns als Lesende anspricht. Als Lesende lassen wir uns nicht nur auf eine Lektüre, sondern auf eine regelrechte Produktion des Texts ein.¹² Diese Vorstellung eines Leseeffekts lässt sich nicht nur deshalb auf die Stimme in der Erzählliteratur übertragen, weil hier jede Stimme spektral ist und von den Lesenden im einsamen Akt des Lesens imaginär hervorgerufen wird. Die Idee eines Stimmeeffekts erlaubt uns zudem, den Ton oder die Stimme eines Texts hervorzuheben, indem wir auf den Dialog und/oder die Dissonanz zwischen den verschiedenen Stimmen des Erzählers und der diversen Charaktere achten. Erzähltexte wie Du Mauriers und Dinesens Sängerinnenerzählungen verknüpfen mehrere Stimmeebenen. Die buchstäbliche Sängerinnenstimme, die auf der thematischen Ebene beschrieben wird, wirft die Frage auf, inwiefern diese für eine Stimme im Sinne einer eigenständigen Position, der Handlungsfähigkeit und Mündigkeit einsteht. Der Dialog zwischen den unterschiedlichen Erzähler- und Charakterstimmen wiederum verweist uns auf die Frage nach der Stimme des Texts: Welchen Ton schlägt der betreffende Text mit seiner Orchestrierung der diversen Textstimmen an?

Trilby

Der im *Fin-de-siècle* ungemein populäre spätviktorianische Roman *Trilby* des in Frankreich geborenen britischen Autors und Zeichners George Du Maurier dreht sich ähnlich wie Shaws *Pygmalion* um das stimmliche Makeover einer weiblichen Figur. Du Mauriers Text, dessen Handlung in Paris Mitte des 19. Jahrhunderts angesiedelt ist, führt die Titelheldin bezeichnenderweise durch ihre ungewöhnliche Stimme ein. Als Trilby O’Ferrall, die als Tochter eines Iren und einer Schottin in Frankreich aufgewachsen ist und nun als Modell in diversen Pariser Künstlerateliers arbeitet, zum ersten Mal im Text erscheint, wird zuallererst ihre Stimme beschrieben – »a portentous voice of great volume [...] that might almost have belonged

to any sex«. ¹³ Die geschlechtlich uneindeutige Stimme umfasst ein immenses Volumen, doch Trilby fehlt jedes musikalische Gehör. Als sie sich anschickt, ein Lied zu singen, zeigt sich die frappante Unkontrolliertheit ihrer Stimme. »It was as though she could never once have deviated into tune, never once have hit upon a true note, even by a fluke – in fact, as though she were absolutely tone-deaf, and without ear [...]«. ¹⁴ In radikaler Umkehr des grotesken Gesangs zu Beginn des Romans – der im Nachhinein an den von Higgins als monströs bezeichneten Cockney-Akzent Elizas denken lässt – begegnen wir später einer scheinbar wundersam verwandelten Stimme. Trilby ist nach längerer Abwesenheit zu einer international berühmten Sängerin mit dem Künstlernamen La Svengali geworden. Wie zuvor umfasst ihre tiefe Contralto-Stimme ein immenses Volumen mit dem Unterschied, dass sich ihre Intonation nun durch eine makellose Reinheit auszeichnet.

Wie der Roman in einer ausgedehnten Konzertbeschreibung schildert, versetzt La Svengali ihre Zuhörerschaft in ekstatische Verückung. Doch so unwiderstehlich der sublimale Gesang des Bühnenstars sein mag, die Stimme Trilbys ist darin nicht zu hören. Wie die Lesenden allmählich erfahren, steht Trilby in ihrer Persona als Sängerin unter der Hypnose des jüdischen Musikers Svengali. Da Svengali selbst keine Singstimme hat, die es ihm erlauben würde, seinem musikalischen Genie Ausdruck zu verleihen, hypnotisiert er Trilby und eignet sich ihre Stimme an, um gewissermaßen durch sie hindurch zu singen. ¹⁵ Dabei erweist sich Du Mauriers Musikgenie als eine männliche Künstlerfigur in der Tradition Pygmalions. Ähnlich wie der Bildhauer, der im antiken Mythos die ideale Frau in Gestalt einer Statue formt, schafft Svengali einen perfekten Bühnenstar; und wie später Professor Higgins bei Shaw setzt auch Svengali bei der Stimme an. Doch im Unterschied zu Eliza Doolittle kann sich Trilby ihrer Vereinnahmung nicht widersetzen. Als das Medium und wortwörtliche Instrument einer anderen Stimme weiß sie weder von ihrer stimmlichen Transformation noch von ihrer ruhmreichen Karriere.

Allerdings ist Svengali nicht allein in seiner Instrumentalisierung von Trilby. Die drei britischen Künstler Little Billee, Taffy und the Laird, die sich in Paris dem Kunststudium widmen, haben sich alle in die junge Frau verliebt und beanspruchen sie für ihre je eigenen Interessen. Noch bevor sie unter die Kontrolle von Svengali gerät, dient ihnen Trilby als Modell für ihre Kunst. Anfänglich scheinen die drei Briten fasziniert vom bizarren Auftreten der großwüchsigen, fast schon gigantischen Trilby, die zu Beginn des Romans über ihrem

Unterrock den Mantel einer militärischen Uniform trägt und neben ihrem Standardenglisch ein slanghaftes Französisch spricht. Allmählich jedoch wird die anfangs betont selbstsichere Trilby unter dem Einfluss der Briten feminisiert und domestiziert. Äußerlich findet ihre Transformation ihren Niederschlag in ihrem zunehmend verfeinerten Aussehen, das laut dem Text das Schönheitsideal der englischen Präraphaeliten vorwegnimmt. ¹⁶ Auch entledigt sich die kulturell hybride Trilby ihres französischen Slangs und liest die britischen Romane, die ihr die drei Künstler ausleihen. Wie der Erzähler unterstützend festhält: »She grew more English every day; and that was a good thing.« ¹⁷

Da sowohl die drei britischen Künstler als auch der jüdische Musiker Trilby für sich reklamieren, kann von einem Widerstreit dieser verschiedenen Charakterstimmen gesprochen werden. Die Spannung zwischen den unterschiedlichen Positionen wird besonders deutlich in einer Textpassage gegen Ende des Romans, in der ein Violinist einem der britischen Künstler das Phänomen der zwei disparaten Stimmen Trilbys erklärt und sich dabei eindeutig auf die Seite des britischen Künstlertrios stellt.

»There were two Trilbys. There was the Trilby you knew, who could not sing one single note in tune. [...] She could no more sing than a fiddle can play itself! [...] Well, that was Trilby, your Trilby! that was my Trilby too [...].

[...]

»But all at once – pr-r-r-out! presto! *augenblick!* ... with one wave of his hand over her – with one look of his eye – with a word – Svengali could turn her into the other Trilby, *his* Trilby – and make her do whatever he liked [...].

»He had but to say »Dors!« and she suddenly became an unconscious Trilby of marble, who could produce wonderful sounds – just the sounds he wanted, and nothing else – and think his thoughts and wish his wishes – and love him at his bidding with a strange, unreal, factitious love ... just his own love for himself turned inside out – *à [sic] l'envers* – and reflected back on him, as from a mirror ... *un écho, un simulacre, quoi! pas autre chose!* [...]

»Well, that was the Trilby he taught how to sing [...]. That Trilby was just a singing-machine – an organ to play upon – an instrument of music – a Stradivarius – a flexible flageolet of flesh and blood – a voice, and nothing more – just the unconscious voice that Svengali sang with [...].

›[...] When Svengali's Trilby was being taught to sing ... when Svengali's Trilby was singing—or seemed to *you* as if she were singing—*our* Trilby had ceased to exist ... *our* Trilby was fast asleep ... in fact, *our* Trilby was *dead* ...¹⁸

Wie die Perspektivierung dieser Passage ist auch der Roman als solcher keineswegs neutral in seiner Orchestrierung der verschiedenen Charakterstimmen. Du Mauriers Sympathienlenkung bevorzugt eindeutig das britische Künstlertrio. Der ostjüdische Musiker Svengali hingegen wird vom Text auf stereotype Art dämonisiert, und zwar als eine antisemitische Vampirfigur, die wie Graf Dracula im drei Jahre später erschienen Roman von Bram Stoker die britischen Figuren als eine bedrohlich fremde Macht aus dem Osten heimsucht.

Doch nicht nur Svengali, sondern auch die vom Text privilegierten drei britischen Künstler tragen zum Verstummen der weiblichen Stimme bei. Ihre Feminisierung von Trilby nimmt ihren passiven Hypnosezustand implizit vorweg, während schließlich ihr Genuss des Gesangs von La Svengali eine Auslöschung ihrer Stimme bedeutet. Als die Titelheldin gegen Ende des Romans von ihrem Dasein als Medium einer anderen (Künstler-)Stimme ausgezehrt auf dem Sterbebett liegt, trifft das photographische Porträt von Svengali ein, das dieser testamentarisch nach seinem Tod absenden ließ. Gewissermaßen aus dem Grab hypnotisiert er Trilby ein letztes Mal, worauf sie ihren Schwanengesang anstimmt. Zum einen illustriert die Sterbeszene die tödliche Wirkung Svengalis, der Trilby durch seine stimmliche Vereinnahmung buchstäblich auslöscht. Zum anderen zeigt die Passage, dass der größte Genuss der drei britischen Künstler einer usurpierten und ästhetisierten weiblichen Stimme gilt. Wie bereits in einer früheren Konzertszene genießen sie den ebenso sublimen wie perfekten Gesang der Sängerin La Svengali, aus der die monströse Stimme Trilbys völlig getilgt ist. Mehr noch: Sie lassen sich verückt zu Tränen rühren, als Trilby unter Svengalis Hypnose buchstäblich in den Tod gesungen wird.

She hardly seemed to breathe as the notes came pouring out, without words—mere vocalising. It was as if breath were unnecessary for so little voice as she was using, though there was enough of it to fill the room—to fill the house—to drown her small audience in holy, heavenly sweetness.

[...]

The usual effect was produced. Tears were streaming down the cheeks of [...] Little Billee. Tears were in the

Laird's eyes, a tear on one of Taffy's whiskers—tears of sheer delight.¹⁹

Natürlich kann man Du Mauriers plakativen Roman gegen den Strich lesen. So können wir uns beispielsweise fragen, ob die gewaltsame Vehemenz, mit der die weibliche Stimme in diesem Roman sowohl von den männlichen Charakteren als auch vom impliziten Autor eingedämmt wird, möglicherweise gerade deren subversive Kraft betont. Dennoch bleibt der Ton, beziehungsweise die *Stimme*, des Texts misogyn. Du Mauriers Roman stellt eine weibliche Stimme ins Zentrum—und spricht ihr jede Eigenständigkeit ab. Die Titelheldin verwandelt sich im Laufe des Romans in eine international gefeierte Stimme, aber eben nur dank eines männlichen Künstlergenies. Statt mit einer eigenen künstlerischen Stimme zu singen, erfüllt Trilby die Funktion eines akustischen Spiegels: Der sublimale Gesang La Svengalis spiegelt das Begehren und den Genuss der drei britischen Künstler ebenso, wie sie Svengali in seinem künstlerischen Selbstausdruck versichert. Die Frage nach einer weiblichen Subjektivität bleibt dabei ausgeblendet, eine Leerstelle. Was die Frau wirklich will—so suggeriert der Roman mit der Figur der unter Hypnose unbewusst singenden Sängerin —, ist nicht nur zu singen, sondern dabei zum mechanischen Instrument beziehungsweise zum selbstlosen Medium einer anderen Stimme zu werden.

The Dreamers

Als ein Text, der in der Tradition der romantischen Künstlererzählung und der Schauerliteratur steht, gehört George Du Mauriers *Trilby* zum Textarchiv, das die dänische Autorin Isak Dinesen bevorzugt aufgreift und umschreibt. Wie Du Mauriers Roman dreht sich auch die Erzählung *The Dreamers* aus Dinesens erster Geschichtensammlung *Seven Gothic Tales* um eine außerordentliche Sängerin Mitte des 19. Jahrhunderts. Doch im Gegensatz zu Du Maurier, bei dem die Sängerin als das Geschöpf einer männlichen Pygmalionfigur erscheint, interessiert sich Dinesen für den Selbstentwurf der weiblichen Künstlerin. Als sich die Autorin Baroness Karen Blixen in den 1930er Jahren selbst als Schriftstellerin erfand und ihre auf Englisch verfassten Texte unter dem männlichen Pseudonym Isak Dinesen veröffentlichte, entwarf sie eine höchst artifizielle Künstlerpersona und inszenierte diese ostentativ als flamboyante Maske und Maskerade.²⁰ In einem fotografischen Porträt beispielsweise trägt sie ein Pierrot-Kostüm aus ihrer Jugend und betont mit ihrem starken

Make-Up die Maskenhaftigkeit ihres Gesichts.²¹ Auch fikionalisierte sie ihre Person, indem sie neben ihrem Künstlerpseudonym eine ganze Reihe von Namen verwendete und zu behaupten pflegte, dass sie 3000 Jahre alt sei und bereits mit Sokrates diniert habe, beziehungsweise dass sie ihre Seele dem Teufel versprochen habe, um ihr Leben in Geschichten verwandeln zu können.²²

Analog zu Isak Dinesens extravaganter Selbstinszenierung wird ihre literarische Figur der Pellegrina Leoni nicht von einer anderen Stimme ‚gesungen‘, sondern entwirft sich selbst als spektakulärer Bühnenstar. Wie ihr Impresario Marcus Coccoza erzählt, wird die Sängerin dabei von zwei großen Leidenschaften angetrieben.

- ›She had in her life two great, devouring passions, which meant everything to her proud heart.
- ›The first was her passion for the great soprano, Pellegrina Leoni. [...] In her relation to this idol she had no forbearance and no rest. [...] She worked in the service of Pellegrina Leoni like a slave under the whip, weeping, dying at times, when it was demanded of her.
- ›She was a devil to the other women of the opera, for she needs must have all the parts for Pellegrina. She was indignant because it was impossible for her to perform two rôles [sic] within the same opera. [...]
- ›And the other great passion [...] of this great heart was her love for her audience. And that was not for the great people [...] but for her galleries. Those poor people of the back streets and market places [...] she loved them beyond everything in the world. [...]
- ›[...] And she was adored by the people.²³

Dinesens Sängerin wird als eine Figur charakterisiert, die bereit ist, jedes Opfer zu erbringen, um sich zu einem Idol zu machen, das sowohl von ihrem Publikum als auch von ihr selbst verehrt wird. Ihr Gesang ist auf der einen Seite in sich vielstimmig: Wenn notwendig, weint und stirbt sie auf der Bühne – und (auf)ersteht immer wieder aufs Neue. Auf der anderen Seite ist ihre Stimme monologisch, da sie den Part des Starsoprans Pellegrina Leoni allen anderen Rollen vorzieht. Wie Marcus Coccoza betont, möchte sie alle Rollen für sich haben. Statt sich gemäß ihren diversen Opernrollen zu verwandeln, erhebt sie Anspruch auf alle Opernstimmen, um sie unter ihre Persona der Starsängerin – »the great soprano Pellegrina Leoni« – unterzuordnen.

Als während einer Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* ein Feuer ausbricht, wird die Sängerin auf der Bühne von einem herunterfallenden Balken getroffen. Sie entkommt zwar knapp dem Tod, verliert aber in Folge des Schocks ihre Sängerinnenstimme. Mit diesem Stimmenverlust bezieht sich Dinesen reflexiv auf solche Erzählungen des 19. Jahrhunderts, in denen weibliche Performer-Figuren in der Regel am Schluss verstummen.²⁴ Tatsächlich verlässt ihre Sängerin die Bühne für immer. Doch indem ihre Erzählung das klassische Motiv des weiblichen Verstummens zum Ausgangspunkt und nicht zum Endpunkt nimmt, verschiebt sie das narrative Argument: Statt den tragischen Verlust zu betonen, verweist der Unfall vielmehr auf das Problem in Pellegrinas Entwurf als Starsängerin selbst. Wie die Episode nahelegt, ist es fatal, alles auf eine einzige Rolle zu setzen.

Dinesens Künstlerin verliert ihre professionelle Stimme und ihre soziale Rolle als verehrtes Idol – und gewinnt im Gegenzug eine andere Ausdrucksform. Nachdem sie die Sängerin Pellegrina Leoni an einer vorgetäuschten öffentlichen Beerdigung begraben lässt, erklärt sie Marcus Coccoza:

There are many that I can be. [...] I will not be one person again, Marcus, I will be always many persons from now. Never again will I have my heart and my whole life bound up with one woman, to suffer so much.²⁵

Um nicht in einer einzigen Rolle gefangen zu bleiben, fragmentiert Pellegrina ihre einstige öffentliche Star-Persona in eine Vielzahl von Rollen und Verkleidungen. Für jeden ihrer Liebhaber, die sie an verschiedenen Orten kennenlernt, verkörpert sie eine andere Rolle. Dem Engländer Lincoln Forsner in Rom präsentiert sie sich als Kurtisane Olalla, Friedrich Hohenemser in Luzern als die Hutmacherin und Revolutionärin Madame Lola und Baron Guildenstern in Saumur als Heilige Rosalba. Wann immer eine Rolle einengend wird, ist ihr ehemaliger jüdischer Impresario Marcus zur Stelle und hilft ihr, zu verschwinden und eine neue Maske anzunehmen. Während Svengali die Stimme Trilbys für seinen Ausdruck vereinnahmt, unterstützt Marcus die ehemalige Sängerin Pellegrina in ihren wandelbaren Inszenierungen ihrer selbst. Das eigentliche Theater ist in Feuer aufgegangen, doch durch Pellegrinas Wanderungen wird die ganze Welt zur Bühne.

Die Figur der Sängerin reflektiert die Ästhetik Dinesens: Die Stimme verschwindet, um als reiner Text zu erklingen. Bezeichnenderweise wird die Stimme Pellegrinas erzähltechnisch durch die

Berichte anderer Charakterstimmen vermittelt. Ihre Opernkarriere, der Verlust ihrer Stimme und ihre Verkörperung einer Vielzahl von Rollen sind die chronologischen Ereignisse der Geschichte, die wir erst rekonstruieren können, nachdem wir den ganzen Text gelesen haben. Die eigentliche Textstruktur besteht jedoch aus mehreren, ineinander verschachtelten Erzählungen, von denen Pellegrina, die als beinahe einzige Figur keine Geschichte erzählt, eingerahmt wird. Die erste Erzählebene des auktorialen Erzählers rahmt eine zweite Erzählung: die Geschichte, die Lincoln Forsner dem berühmten, aber müden Geschichtenerzähler Mira Jama erzählt. Laut Lincoln befand er sich auf der Suche nach Olalla, die ihn zum Träumen gebracht hatte, als er auf seine zwei Freunde, Hohenemser und Guildenstern, traf, die ihm ihrerseits die Geschichten ihrer Begegnungen mit Madame Lola und Rosalba erzählten.

Diese komplexe Erzählstruktur verweist uns auf die Stimmen im Text, die Mikhail Bakhtin als eine Form der *Polyglossia* beschreiben würde. Wie bereits zuvor erwähnt betrachtet Bakhtin Erzähltexte als fundamental dialogisch, weil sie die Dissonanzen zwischen verschiedenen Erzähler- und Charakterstimmen zusammen mit ihren unterschiedlichen sozialen Positionen, Interessen und Akzenten verhandeln. In *The Dreamers* ist die Spannung zwischen den unterschiedlichen Textstimmen besonders stark ausgeprägt. Denn im Unterschied zu *Trilby* dreht sich Dinesens Erzählung nicht nur um den Widerstreit zwischen den verschiedenen Männerstimmen. Der heftigste Konflikt spielt sich zwischen deren erzählerischem Begehren und den Verwandlungen Pellegrinas ab. Während sich Pellegrina unablässig neu erfindet, versucht jede der drei Männerfiguren, sie auf die Rolle zu reduzieren, die sie in seiner Geschichte einnimmt – Festschreibungen und Überschreitungen ergänzen sich.

Der Konflikt zwischen Pellegrina und den drei Männern erreicht seinen Höhepunkt in einer stürmischen Winternacht. Die drei Männer haben sich soeben in einem Berghotel gegenseitig ihre Geschichten erzählt, als sie auf einmal eine verschleierte Frau sehen. Alle drei glauben, in ihr ihre jeweilige Liebhaberin zu erkennen und jagen Pellegrina, die im Schneesturm in Richtung eines Passübergangs wandert, nach. Da sie sich jeder Rolle entzieht, ist die Frage, die Lincoln schließlich an sie stellt, als er sie einholt, unvermeidlich.

›[...] Who are you?‹

She did not turn, or look at me. But the next moment she did what I had always feared that she might do: she spread out her wings and flew away. [...] she threw herself

from the earth clear into the abyss, and disappeared from our sight.

[...]

[...] I thought then of how it had been my question to her which had driven her into this great white full-moon death, in the end.²⁶

Nicht nur weigert sich Pellegrina, auf diese symbolische Anrufung zu antworten. Der Versuch, sie auf eine einzige Identität festzulegen, erweist sich in letzter Konsequenz als tödlich; wie die Stimme zuvor entzieht sich schließlich auch der Bildkörper.

Was also ist die *Stimme* von Dinesens Text? Mit dieser Frage geht es mir nicht darum, eine einzige Stimme auszumachen, welche die diversen Stimme bündeln oder gar versöhnen würde. Vielmehr interessiere ich mich für den Ton, den die spezifische Orchestrierung der verschiedenen Textstimmen durch die implizite Autorinstanz hervorruft. Der Erzählmodus von *The Dreamers* ist im Unterschied zu *Trilby* ein weiblicher oder gar feministischer, weil er die Gewalt der erzählerischen Rahmung von Pellegrina inszeniert und reflektiert. Bezeichnenderweise erzählt der Impresario Marcus Cooza die Geschichte der Starsopranistin Pellegrina Leoni erst, als die Frau im Sterben liegt. In einer geschickten Geste lässt Dinesen die Geschichte der Sängerin mit ihrem realen Tod koinzidieren. Oder anders ausgedrückt, die Textdramaturgie suggeriert, dass ihr Tod mit einem Narrativ zusammenfällt, das sie auf eine einzige Rolle reduziert.

Dinesens Text geht allerdings noch einen Schritt weiter. Kurz vor Pellegrinas Ableben wird ihre erzählerische Fixierung durch die Männerstimmen von einem unheimlichen Stimmeffekt in ihrem Schwanengesang aufgebrochen.

Her whole body vibrated under her passion like the string of an instrument.

›Oh,‹ she cried, ›look, look here! It is Pellegrina Leoni – it is she, it is she herself again – she is back. Pellegrina, the greatest singer, poor Pellegrina, she is on the stage again. To the honour of God, as before. Oh, she is here, it is she – Pellegrina, Pellegrina herself!‹

It was unbelievable that, half dead as she was, she could house this storm of woe and triumph. It was, of course, her swan song.

[...]

The old Jew was in a terrible state of pain and strain. [...]

Of a sudden he took up his little walking stick and struck three short strokes on the side of the stretcher.

»Donna Pellegrina Leoni,« he cried in a clear voice. »*En scène pour le deux* [sic].«

Like a soldier to the call, or a war horse to the blast of the trumpet, she collected herself at his words. Within the next minute she became quiet in a gallant and deadly calm. She gave him a glance from her enormous dark eyes. In one mighty movement, like that of a billow rising and sinking, she lifted the middle of her body. A strange sound, like the distant roar of a great animal, came from her breast. Slowly the flames in her face sank, and an ashen grey covered it instead. Her body fell back, stretched itself out and lay quite still, and she was dead.²⁷

Am Anfang der Passage scheint Pellegrina die Erzählung von Marcus zu bestätigen. Sie schlüpft in ihre einstige Rolle als Sängerin Pellegrina Leoni, um in ihrem Comeback genau an der Stelle in Donna Annas Arie wieder einzusetzen, an der sie im Theaterbrand unterbrochen wurde. Die Häufung von »she«, »herself« und »Pellegrina Leoni« legt eine bedingungslose Identifikation mit der Sängerinnenrolle nahe. Doch die Sängerin Pellegrina Leoni – eine Figur, von der sie beinahe nur in der dritten Person spricht, – ist ebenso sehr eine Maske wie all ihre anderen Rollen. Dinesens Protagonistin kehrt im Grunde nicht auf die Bühne zurück, denn sie hat das Theater gar nie verlassen. Wie ihr letzter Auftritt zeigt, kann sie nicht demaskiert werden.

Noch subversiver ist jedoch die monströse Äußerung gegen Ende der Textpassage: »a strange sound, like the distant roar of a great animal«. Mit sprachlichen Mitteln evoziert Dinesens Text an dieser Stelle eine Stimme jenseits von Bedeutung. Der unheimliche Klang (»a strange sound«) bricht nicht nur die narrative Fixierung von Pellegrina auf, sondern unterminiert auch alle symbolischen und imaginären Kodes. Der sublime Gesang, den die Sängerin zu produzieren pflegte, erlaubte sowohl ihrem Publikum als auch ihr selbst, sich gegenseitig zu spiegeln. Ihr Schwanengesang artikuliert genau das Gegenteil, nämlich eine Stimme der radikalen Alterität. Mit Bezug auf Mladen Dolar lässt sich diese Stelle als das Moment einer Subjektivität jenseits jeder kulturellen Anrufung lesen. Was dabei hörbar wird, ist ein absolut singulärer und intimer Aspekt des Subjekts.

In *Trilby* geht die Reifizierung der Sängerin so weit, dass Abzüge einer Fotografie zum Kauf angeboten werden, in welcher der

Star in antiker Kleidung und in der Pose der Venus von Milo abgebildet ist.²⁸ Der Roman verweist uns damit nicht nur auf die Kommodifizierung seiner Titelheldin im Kontext der modernen *celebrity culture*, sondern auch auf ihre Instrumentalisierung als Kunstmaterial. Zwar ist ihre Stimme unter Hypnose höchst wandelbar und transformiert bekannte Melodien in eine unendlich scheinende Serie von Variationen.²⁹ Gleichzeitig jedoch lässt sie dieser Gesang zu einer skulpturalen Figur erstarren: Als »an unconscious Trilby of marble, who could produce wonderful sounds – just the sounds he wanted, and nothing else –«, ist sie ähnlich wie die Statue der Galatea nichts mehr und nichts weniger als die Projektion des männlichen Künstlers.³⁰ Im Gegensatz dazu liest sich *The Dreamers* durch das ambivalente Spiel audiovisueller Masken und die komplexe Orchestrierung der verschiedenen Stimmen als eine literarische Kritik nicht nur am Starkult, sondern auch an männlichen Schöpfungskonzepten, in denen weibliches Leben beziehungsweise weibliche Subjektivität zugunsten eines männlichen künstlerischen Ausdrucks geopfert werden.³¹

Dinesens Protagonistin hat eine *Stimme*, obwohl – oder gerade weil – sie die konkrete Stimme der Starsängerin verloren hat. Als ihr Unfall die Erstarrung ihrer Starpersona aufbricht, setzt sie stattdessen auf eine ebenso wandelbare wie flüchtige Selbstinszenierung. Indem sie in einer typisch modernen Geste die Grenze zwischen Leben und Kunst aufhebt und ihre theatralischen Szenarien in den Alltag überführt, erschafft sich die ehemalige Sängerin selbst – sowohl als Künstlerin als auch als ihr eigenes verfügbares Kunstwerk. Dabei formuliert Isak Dinesen in ihrem vielstimmigen Text eine Vorstellung moderner weiblicher Subjektivität, die sich auf zweierlei Arten artikuliert: als radikales *self-fashioning* der weiblichen Künstlerin, die sich als ihr eigenes Kunstwerk begreift, und als eine ebenso radikale Alterität, die sich jeder Vereinnahmung entzieht. Zwar kann Dinesens literarisches Alter Ego ihren flüchtig-wandelbaren Selbstentwurf angesichts des erzählerischen Begehrens ihrer drei Liebhaber, sie auf eine bestimmte Rolle festzulegen, schlussendlich nicht aufrecht erhalten. Entscheidend jedoch ist der Stimmeneffekt des Texts. Dinesens komplexe Orchestrierung der verschiedenen Textstimmen fordert uns als Lesende auf, die Differenz zwischen den verschiedenen Stimmen auszumachen und den Text mit unserem eigenen kritischen Ton zu füllen. Obwohl Dinesens Künstlerin als eine der wenigen Figuren im Text keine Geschichte erzählt und am Schluss stirbt, macht der Text ihre Subjektivität hörbar – und positioniert sie dabei als die Stimme mit der stärksten Resonanz.

Endnoten

- 1 Ovid, *Metamorphoses*, übers. von Charles Martin, New York/London 2005, S. 330–332. Zum Nachleben des Pygmalion-Mythos siehe Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Br. 1997; Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago/London 2008.
- 2 Bernard Shaw, *Pygmalion*, London 2003, S. 65.
- 3 Ebd., S. 101.
- 4 Die Idee, dass die konkrete Stimme nicht deckungsgleich ist damit, eine eigene Stimme zu haben, entnehme ich Stanley Cavells Lektüre von George Cukors *Gaslight* (1944). Cukors Melodrama dreht sich um die Frage, ob die Heldin – die Nichte einer berühmten Opernsängerin – eine eigene Stimme hat. Paula (Ingrid Bergman) wird von ihrem Ehemann Gregory (Charles Boyer), der die Sängerin ermordet hat, systematisch um ihren Verstand und ihre *Stimme* gebracht, damit er an das materielle Erbe der Tante gelangen kann. Doch gegen Ende des Films findet die Heldin ihre Stimme, wenn sie mit der Wahnsinnsarie, mit der sie ihren Ehemann konfrontiert, an die unvergessliche Verkörperung der Lucia di Lammermoor durch ihre Tante anknüpft. Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Cambridge MA/London UP 1994, S. 134–136; Stanley Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago/London 1996, S. 47–78. Meine Überlegungen zur weiblichen Stimme in diesem Aufsatz knüpfen auch an Elisabeth Bronfens Diskussion von Stanley Cavell an, insbesondere ihren Vorschlag, dass die Verwandlung der Frau in ein narzisstisches Spiegelbild einer Auslöschung ihrer Stimme (wenn nicht gar ihrer Existenz) gleichkommt. Elisabeth Bronfen, *Silencing Voices*, in: Beate Neumeier (Hg.), *Dichotonies. Gender and Music*, Heidelberg 2009, S. 23–28.
- 5 Siehe dazu Jörg Theilacker (Hg.), *Der hohe Ton der Sängerin. Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1989; Corina Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*, München 2003. Neben den romantischen Künstlererzählungen wie etwa E.T.A. Hoffmanns *Don Juan* (1814/15) und *Rat Krespel* (1819/21) beschäftigen sich auch eine ganze Reihe von Romanen – beispielsweise George Sands *Consuelo* (1842), George Eliots *Daniel Deronda* (1876) oder Henry James' *The Tragic Muse* (1890) – mit weiblichen Performer-Figuren, die in der Öffentlichkeit singen und/oder sprechen.
- 6 Kaja Silverman diskutiert in ihrer grundlegenden Studie die Funktion der weiblichen Stimme als akustischer Spiegel aus psychoanalytischer Perspektive. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.
- 7 Sibylle Krämer beispielsweise schreibt, dass die Stimme, wenn wir von »binär organisierten begrifflichen Klassifizierungen« ausgehen, »stets beides ist: zugleich Körper und Geist, Natur und Kultur, Gefühl und Intellekt«. Vgl. Sibylle Krämer, Die »Rehabilitierung der Stimme«. Über die Oralität hinaus, in: Doris Kolesch und Sibylle Krämer (Hg.), *Stimme*, Frankfurt a.M. 2006, S. 269–295, hier S. 290.
- 8 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA/ London 2006.
- 9 Jacques Derrida, *Of Grammatology* [1967], Baltimore/London 1997.
- 10 Bei Erzähltexten kommt die konkrete Stimme erst mit der Performanz des Vorlesens ins Spiel.
- 11 Mikhail Bakhtin, *Discourse in the Novel*, in: *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin 1981, S. 259–422.
- 12 Shoshana Felman, *Writing and Madness – From ›Henry James and the Risks of Practice (Turning the Screw of Interpretation)‹*, in: Emily Sun, Eyal Peretz und Ulrich Baer (Hg.), *The Claims of Literature. A Shoshana Felman Reader*, New York 2007, S. 15–50, hier S. 15–22.
- 13 George Du Maurier, *Trilby* [1894], Oxford 1998, S. 12.
- 14 Ebd., S. 19.
- 15 Eine anders ausgeprägte Form der Stimmen-Substitution findet sich in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Rat Krespel*. Krespel, der seiner Tochter Antonie das Singen verbietet und selbst eine betont unangenehme Stimme hat, spielt die Violine, damit Antonie gewissermaßen durch sein Spiel singen kann.
- 16 Du Maurier, *Trilby* (Anm. 13), S. 90.
- 17 Ebd., S. 64.
- 18 Ebd., S. 298–299.
- 19 Ebd., S. 283.
- 20 Der Künstlername Isak Dinesen ist streng genommen ein Halb-Pseudonym. Dinesen war Blixens Mädchennamen, während der angenommene männliche Vorname Isak den hebräischen Wortstamm *lachen* enthält.
- 21 Eine Reproduktion dieser Fotografie findet sich beispielsweise in Frans Lasson, Clara Svendsen, *The Life and Destiny of Isak Dinesen*, Chicago/London 1970, S. 181.
- 22 Karen Blixen wurde unter anderem Tanne und Tania genannt und verwendete weitere Pseudonyme wie Osceola und Lord Byron. Judith Thurman, Isak Dinesen. *The Life of a Storyteller*, New York 1995, S. 5, 140, 258, 331, 337; Susan Brantly, Isak Dinesen. *The Danish Scheherazade*, in: *Scandinavian Review* 90/2, 2002, S. 58–66, hier S. 66.
- 23 Isak Dinesen, *The Dreamers*, in: *Seven Gothic Tales* [1934], London 1969, S. 327–430, hier S. 402–405.
- 24 Neben Trilby verstummen beispielsweise auch die Improvisatorin Corinne in Germaine de Staëls *Corinne ou l'Italie* (1807), die am Romanende einen heroischen Tod stirbt, die Rednerin Zenobia in Nathaniel Hawthornes *Blithedale Romance* (1852), die kurz vor Ende des Texts Selbstmord begeht, oder die Rednerin Verena Tarrant in Henry James' *The Bostonians* (1886), die am Schluss des Romans gewaltsam in den Hafen der Ehe geführt wird.
- 25 Dinesen, *The Dreamers* (Anm. 23), S. 417–418.
- 26 Ebd., S. 395–397.
- 27 Ebd., S. 426–427.
- 28 Du Maurier, *Trilby* (Anm. 13), S. 244. Auch in den Originalillustrationen von Du Maurier, auf die ich im Rahmen dieses Beitrags nicht näher eingehen kann, erinnert La Svengali an eine antike Statue. Zur Wirksamkeit des Pygmalion-Mythos und der skulpturalen Metapher auf der viktorianischen Bühne allgemein siehe Gail Marshall, *Actresses on the Victorian Stage. Feminine Performance and the Galatea Myth*, Cambridge 1998. Die Vermarktung von La Svengali im Roman wurde in der Textrezeption gewissermaßen verdoppelt: Die vom Roman und seiner Bühnen-Adaption ausgelöste Trilby-Manie führte zu einem frühen Fall des Merchandising in Form von Seifen, Speiseeis und dem sogenannten *trilby hat*, der in der ersten Londoner Inszenierung des Stücks getragen wurde.
- 29 Nina Auerbach bezieht die Wandelbarkeit von Trilbys Stimme auch auf die Beschaffenheit der Figur und argumentiert: »Her ability under hypnosis to ring endless variations upon familiar tunes is the power of her character to transform herself endlessly [...]«. Nina Auerbach, *Magi and Maidens. The Romance of the Victorian Freud*, in: *Critical Inquiry* 8/2, 1981, S. 281–200, hier S. 286.
- 30 Du Maurier, *Trilby* (Anm. 13), S. 299.
- 31 Zur Abtötung von Weiblichkeit zugunsten einer männlichen Kunstproduktion siehe Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992; Sigrid Weigel, *Musen und Junggesellenmaschinen. Mythen vom Geschlecht der Künste*, in: Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.), *Das Geschlecht der Künste*, Köln/Weimar/Wien 1996, vii–xv sowie Caduff, *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800* (Anm. 5).